

© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1971

PARIS—FRANCE



Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

NAUM GABO

Musée
de Peinture et de Sculpture
Grenoble
Septembre-Octobre 1971

Musée National d'Art Moderne
Paris
Novembre-Décembre 1971

Ministère des Affaires Culturelles
Réunion des Musées Nationaux

Z5060 A.

✓
«Je n'ai trouvé dans la science
aucune réponse
en termes graphiques
capable de satisfaire
ma vision de l'espace.»

GABO



71. P1012



Commissaires généraux :

Jean Leymarie
Conservateur en Chef du Musée National d'Art Moderne

Maurice Besset
Conservateur du Musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble

Commissaire :

Dominique Bozo
Conservateur au Musée National d'Art Moderne

Cette exposition a été réalisée par la Réunion des Musées Nationaux avec le concours des services techniques du Musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble et du Musée National d'Art Moderne.

Le Musée National d'art Moderne a le privilège d'accueillir, en liaison avec le Musée de Peinture et de Sculpture de la Ville de Grenoble et dans un circuit européen, un ensemble représentatif de Gabo, de son évolution et de ses procédés. Cette manifestation coïncide avec le quatre-vingtième anniversaire de l'artiste et l'initiative en revient à notre collègue et ami Knud W. Jensen, Directeur de la Fondation Louisiana, près de Copenhague, à qui nous exprimons toute notre gratitude.

Le Musée bénéficiant d'une salle permanente consacrée à Pevsner, dont la carrière s'est déroulée en France, contrairement au destin cosmopolite de Gabo, familier des deux continents, les visiteurs parisiens auront ainsi l'occasion de pouvoir confronter durant quelques semaines l'œuvre admirable des deux frères et de saisir aussi leur orientation progressivement différente, plus rationnelle chez l'un, plus organique chez l'autre, à partir des principes communs énoncés par le fameux manifeste moscovite de 1920.

La rigoureuse introduction de Maurice Besset éclaire justement dans son contexte historique interne vis-à-vis des autres mouvements contemporains - cubisme, futurisme, purisme - comme aussi relativement aux autres fonctions humaines - science et technique - dont il s'affirme solidaire sans renoncer à son autonomie esthétique, l'importance et l'originalité fondamentales du constructivisme. Gabo récuse le volume statique traditionnel avec son support objectif et sa résonance subjective, oppose à l'inertie de la masse la transparence vibratoire des structures, célèbre la poésie du vide permise par la vision nouvelle et les nouveaux matériaux, conclut à la valeur plastique suprême de l'espace que l'œuvre engendre et qualifie en s'y projetant dynamiquement. Il édifie, au sens platonicien du terme, l'image universelle et réelle de l'espace, à laquelle les rythmes cinétiques inhérents à la forme moderne inséparable de la force qui l'anime et la crée à la conscience moderne, impriment la flexion vivante du temps. Le symbole génétique de l'arbre en perpétuelle croissance transmis par Goethe et repris par Klee s'inscrit également dans sa réalisation monumentale la plus importante, la colonne architectonique de Rotterdam dressant au-dessus du tumulte urbain un modèle infini d'harmonie concrète et spirituelle.

Jean Leymarie

Conservateur en chef
du Musée National d'Art Moderne

Gabo

et l'abstraction scientifique

Rien de plus spécieux que le jeu des antithèses, et l'on risque gros à s'y laisser prendre. C'est le cas, parmi bien d'autres, de l'opposition entre « expression » et « connaissance » dont on a parfois usé sans grand profit pour tenter de classer les pionniers de l'art de ce siècle. Si toutefois on s'astreignait à serrer au plus près le sens que ceux-ci donnent à ces mots dans leurs écrits, on verrait s'esquisser des regroupements inattendus et s'évanouir quelques faux problèmes. Dans un premier groupe, on ne retrouverait pas seulement des expressionnistes (au sens commun, et confus, du terme), mais aussi par exemple, malgré tout ce qui les oppose quant au contenu de l'« émotion » dont tous deux se réclament, des hommes aussi différents que Matisse et Malevitch. D'un autre côté, on constaterait qu'il est vain de chercher dans une prétendue contradiction entre son « intellectua-lisme » et son « réalisme » la cause des difficultés que rencontra le cubisme et des critiques que suscita son analyse du réel : bien moins en effet que sur la méthode qu'il employa, c'est sur le contenu même de ce réel, en tant qu'objet de connaissance, qu'a porté la vive controverse d'où sortirent les recherches d'un Delaunay comme d'un Mondrian, d'un Duchamp comme d'un Gabo.

Lorsqu'en 1920, ils lancent leur « Manifeste Réaliste », pas plus que Le Corbusier dans ses célèbres articles parus l'année suivante dans l'« Esprit Nouveau », Gabo et Pevsner ne prétendent imposer à l'artiste le mode d'approche du réel propre à la science, assimiler le processus de création à la conception d'une expérience scientifique ou à la mise au point d'un prototype industriel. Nulle trace ici de scientisme, mais un sens aigu des affinités et des incompatibilités qui existent entre les deux attitudes scientifique et plastique, en face du réel. La double formation : technique, à l'École d'Ingénieurs, et esthétique, au contact de Wölfflin, Worringer, Kandinsky, que Gabo a reçue avant la guerre à Munich, lui a fait saisir trop directement les exigences spécifiques des deux démarches pour qu'il puisse se satisfaire du superficiel enthousiasme pour la machine qu'a mis à la mode le futurisme et dont l'écho a été si grand chez les artistes révolutionnaires russes. Sans doute son esquisse pour une station de radio (1919-1920) relève-t-elle d'une foi aussi romantique dans le progrès de la science et de la société que le projet de Tatline pour le Palais des Soviets ou que la Tour-Laboratoire qu'à la même époque Erich Mendelsohn construit à Potsdam en hommage à Einstein. Cependant, pour Gabo, l'important n'a jamais été de dresser (prématurément) des monuments aux Temps Nouveaux : son propos est moins rhétorique, son optimisme plus exigeant. Le problème est pour lui d'amener l'artiste à ne plus voir le réel à travers l'imagerie révolue (à laquelle le cubisme lui-même était resté attaché) d'une perception visuelle donnant

les objets comme des systèmes stables, permanents, de formes et de couleurs; mais, en conformité avec les données mises à la disposition de tous par la révolution scientifique, à prendre conscience, par-delà la sensation individuelle et ses illusions, de l'essence dynamique du réel — Gabo et Pevsner, pour bien prendre leurs distances par rapport au « dynamismo » futuriste, usent du terme plus précis de « cinétique » qu'ils empruntent au langage de la science et dont c'est là une des toutes premières apparitions dans un texte d'artistes.

Le niveau de réalité auquel les auteurs du « Manifeste Réaliste » entendent situer le mouvement est donc tout autre que celui, anecdotique, de la vitesse, c'est celui de la genèse même de la forme. La convergence avec la réflexion strictement contemporaine d'un Klee est saisissante: la forme n'existe que comme sa propre trajectoire, est mouvement, croissance, rythme, temporalité. Pour les Réalistes comme pour Mondrian et Van Doesburg, l'erreur du cubisme a été d'identifier la fameuse « quatrième dimension » à l'expérience subjective de la durée: c'est l'essence temporelle de toute réalité spatiale qu'il convient au contraire de mettre en évidence, par la mise en œuvre des « rythmes cinétiques, formes essentielles de notre perception du temps réel ».

Le réalisme tel que l'entend Gabo suppose donc d'abord le dépassement du donné visuel brut. Dès avant 1914, avec ses célèbres « Têtes » construites par recouvrements de plans, Gabo a « renié le volume en tant que forme physique de l'espace ». Une tentative faite pour suggérer le volume virtuel en introduisant le mouvement réel (dans la « construction cinétique » de 1920) le déçoit en raison des servitudes mécaniques qu'elle entraîne: toutefois, s'il l'abandonne, c'est essentiellement parce qu'elle fait appel à une donnée optique. Pour la même raison, il rejette la couleur. C'est en indiquant les surfaces, planes ou courbes, et leurs recouvrements par des plaques de verre ou de plexiglas, voire par un simple contour linéaire, ouvert sur un ou deux côtés, qu'il cherche désormais à atteindre la transparence de la structure.

Cependant, il ne suffit pas que l'artiste, comme le fait l'ingénieur, abolisse la masse, élimine toute trace de subjectivité, pour qu'apparaisse dans sa vérité, comme dégagée d'une gangue, l'« image » de l'objet. On est quelque peu surpris de rencontrer, dans le « Manifeste Réaliste », un terme aux résonances à ce point platoniciennes. Mais cette image, n'est pas donnée toute faite: elle n'est ni l'essence métaphysique, ni la formule mathématique, ni la « sonorité intérieure » des choses, à laquelle Kandinsky prêtait l'oreille. Toujours à l'exemple de l'ingénieur, l'artiste doit la construire: l'« image » est construction, le réalisme « constructivisme ».

En adoptant ce dernier vocable pour définir sa recherche, Gabo ne se rallie pas pour autant à la démarche anti-art de Tatline et de ses amis. Ils s'accorde sans doute avec eux pour n'admettre, comme mode de mise en œuvre de la matière, que l'assemblage, la construction, mais il attribue à celle-ci une signification « spirituelle » que les tenants de l'art de production refusaient de lui reconnaître. Construire, assembler des éléments divers, c'est, pour

Gabo, organiser activement l'espace, participer à la genèse de la forme, faire jaillir de la lumière l'« image des choses » et non plus « creuser dans l'obscurité de la matière », se soumettre à ses lois, comme le faisait, « a forza di levare » la sculpture faussement humaniste du passé — ce n'est pas non plus s'intégrer au processus technico-économique de la production. Pour Gabo, l'artiste n'a pas à se substituer à l'ingénieur : les objets qu'il crée n'ont pas à avoir d'utilité pratique, mais à faire prendre à l'homme conscience du fait que la nouvelle image de l'univers définie par la science lui permet de s'insérer plus librement dans celui-ci que ne le faisait l'illusionnisme anthropocentrique.

Rompre avec l'opacité, la pesanteur, le statisme de la matière inerté pour présenter à l'homme des icônes de sa liberté : ce rêve romantique donne naissance chez Gabo à une investigation passionnée et rigoureuse de l'espace, conçu non plus comme emboîtement de volumes, mais comme enchaînement de rythmes scandant l'écoulement continu du temps. Pas plus que le filigrane des réseaux d'un Eiffel ou que les déplacements des mobiles d'un Calder, les configurations de Gabo, dans lesquelles les lignes de force se nouent ou se déploient en faisceaux mouvants, ne découpent dans le flux de l'espace-temps des volumes opposant leur permanence au rythme universel de la croissance et de la mutation des formes.

L'image de la cristallisation, que suggéraient les constructions, elles aussi transparentes, du cubisme, est totalement impropre à rendre compte de la structure et de la vie interne de cet espace, dans lequel les formes s'engendrent et se dissolvent sans heurt ni rupture, par métamorphose continue. On songe plutôt aux distorsions de champs magnétiques que provoque le déplacement de leurs pôles, mettant en lumière la souplesse et la continuité des lignes, « direction des forces statiques cachées dans les objets, et de leurs rythmes ».

Tout comme la stéréométrie euclidienne de l'espace perspectif, la structure feuilletée de l'espace cubiste reposait sur une hypothèse optique : il n'était demandé à l'artiste que de créer des « équivalences plastiques » de sa propre expérience des choses. En suivant au contraire les modèles de connaissance proposés par la science, Gabo entend dépasser le subjectivisme, éliminer tout ce qui, dans la vision, peut être encore trace d'expression : dans cet espace nouveau il est possible de faire apparaître cela même qui est au-delà de l'expérience visuelle — suivant la formule célèbre de Klee de « rendre visible l'invisible ». L'art peut alors remplir pleinement sa mission identique, pour Gabo, à celle de la science, à savoir « d'enrichir et de développer la conscience humaine ».

Maurice Besset

Conservateur du Musée de Peinture et Sculpture
Grenoble

Catalogue¹

Les œuvres dont la provenance n'est pas précisée
sont la propriété de l'artiste

Sculptures

1 Tête n° 2, 1916

bronze; H. 45 cm
collection Miriam Gabo

2 Tête dans une niche triangulaire, 1916-1917/1954-1964

bronze; H. 62 cm

3 Construction linéaire n° 1, 1950

perspex et fibres de nylon; H. 61 cm
collection Bo Boustedt

4 Construction linéaire dans l'espace n° 2, 1949-1953

perspex et fibres de nylon; H. 91 cm
collection Miriam Gabo

5 Construction dans l'espace, 1953

bronze phosphoreux et aluminium; H. 75 cm.
collection Miriam Gabo

6 Construction linéaire n° 3 avec un élément rouge, 1953

perspex et lame d'acier inoxydable sur plaque d'aluminium;
H. 152 cm
collection Miriam Gabo

**7 Maquette du « Monument au prisonnier politique
inconnu », 1953**

matière plastique et fils d'acier inoxydable; H. 40 cm

8 Arc n° 2, 1958-1963

bronze phosphoreux; H. 68 cm
collection Miriam Gabo

9 Quartz Pierre, 1964

marbre; H. 80 cm
collection Miriam Gabo

10 Torsion, variation n° 3, 1963

bronze; H. 68 cm

11 Variation en bronze sur le thème de la sphère, 1964

bronze phosphoreux; H. 97 cm

12 Construction verticale n° 1, 1964-1965

bronze et lame d'acier inoxydable; H. 103 cm
collection Miriam Gabo

13 Construction suspendue dans l'espace, 1965

bronze phosphoreux; aluminium, perspex et fils de nylon;
H. 57 cm

**14 Construction dans l'espace avec un marbre rose
au centre, 1966**

marbre rose et matière plastique; 81 x 81 cm

15 Relief optique, 1951-1967

aluminium, matière plastique, lame d'acier inoxydable;
H. 79 cm

16 Tête, 1916

version de 1966-1967, réalisé en acier Cor-Ten; H. 183 cm
collection Miriam Gabo

**17 Construction dans l'espace avec un marbre rose
au centre. Variation n° 2, 1969**

marbre rose et matière plastique; 81 x 81 cm

**18 Construction verticale et cinétique (avec moteur) n° 2,
1969-1970**

bronze et lame d'acier inoxydable; H. 300 cm
collection Miriam Gabo

19 Construction linéaire, variation n° 4, 1970

aluminium et acier inoxydable; H. 240 cm

¹ Rédigé par Marie-Claude Beaud, Conservateur adjoint au Musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble.

M. Marcel Joray, Directeur des Éditions du Griffon à Neuchâtel, a gracieusement autorisé la reproduction, dans le présent catalogue, de la traduction française de textes de Gabo figurant dans l'ouvrage dont il a donné en 1961 l'édition française (cf. bibliographie).

Les photographies d'œuvres de Gabo ont été prises lors de la présentation de l'exposition à Louisiane par Louis Schnackenburg (pages 9 à 18) et Hans Petersen (page 3). Les photographies documentaires font partie des archives personnelles de Gabo.

La bibliographie et les indications bibliographiques ont été établies à partir des données fournies par Gabo lui-même ainsi que la bibliographie exhaustive donnée par Bernard Karpel dans l'ouvrage des éditions du Griffon.

Peintures

20 *Construction bleue dans l'espace, peinture cinétique, 1953*

huile sur contreplaqué; diamètre 91 cm
Wadsworth Atheneum, Hatford

21 *Deux images assemblées, 1954-1955*

huile sur toile marouflée sur contreplaqué; 39 x 46 cm
collection Miriam Gabo

22 *Deux images superposées, 1954-1955*

huile sur toile marouflée sur contreplaqué; 79 x 59 cm
collection Miriam Gabo

23 *Composition concentrique, 1960*

huile sur toile marouflée sur contreplaqué; 68 x 63 cm
collection Miriam Gabo

24 *Braise, 1960*

huile sur contreplaqué; 84 x 60 cm
collection Miriam Gabo

25 *Espace clos, 1969-1970*

huile sur contreplaqué; 66 x 48 cm

Dessins

26 *Dessin pour une tête construite, 1916*

mine de plomb; 19 x 17 cm

27 *Esquisse pour une place à Moscou, 1919*

mine de plomb; 24 x 35 cm

28 *Esquisse pour une construction cinétique, 1922*

encre de Chine; 19 x 17 cm

29 *Monte-Carlo, 1926*

mine de plomb; 27 x 22 cm

30 *Esquisse pour l'urne, 1933*

mine de plomb; 27 x 19 cm

31 *Dessin sur le thème de la sphère, 1935*
aquarelle; 24 x 20 cm

32 *Esquisse, 1940*

mine de plomb; 29 x 31 cm

33 *Croquis pour « Hovering », 1940*

mine de plomb; 29 x 28 cm

34 *Croquis, 1941*

mine de plomb et gouache; 27 x 34 cm

35 *Croquis pour le « Monument de l'arc »*

mine de plomb et aquarelle

36 *Sans titre, 1953-1960*

mine de plomb; 10 x 10 cm

37 *Sans titre, 1965*

huile sur papier; 28 x 24 cm

Dessins de costumes

Croquis pour le ballet de Diaghilev « La chatte », 1926

38 mine de plomb; 28 x 23 cm

39 mine de plomb; 28 x 23 cm

40 mine de plomb; 23 x 18 cm

*Construction cinétique verticale n°2 (détail)
1969-1970*



Construction dans l'espace n° 4
1953

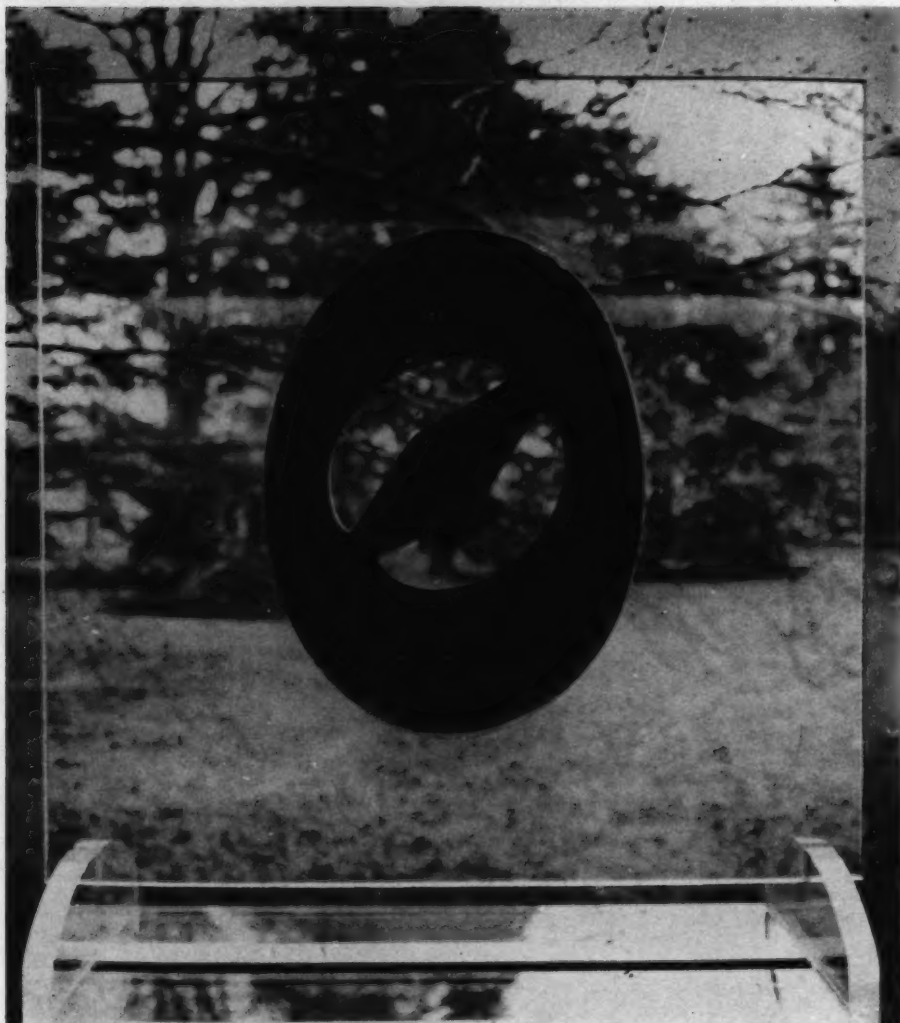


Construction linéaire n° 4
1970



Albâtre sculpté
1938-1939

Construction linéaire
1949-1953





Tête de femme
1916-1917

Sculpture cinétique, quartz
1963-1964 (à gauche)

Construction cinétique verticale n° 2
1969-1970 (à droite)





Musée de Louisiana : Exposition Gabo 1971



Manifeste réaliste

Au-dessus des tempêtes de tous les jours, au-dessus des gravats et des décombres calcinés d'un passé ravagé, devant les portes d'un avenir vierge, *nous proclamons aujourd'hui, pour vous, artistes, sculpteurs, musiciens, acteurs, poètes, vous tous* pour qui l'art est non pas un simple prétexte à bavardages, mais une source de véritable allégresse, *nous proclamons : Verbe et Acte.*

L'impasse où l'art est venu buter après ces vingt dernières années de recherches, doit être forcée. *L'essor des connaissances humaines* qui a pris naissance dès l'aube de notre siècle, essor qu'accompagne une pénétration irrésistible vers les profondeurs, hier encore mystérieuses, des lois universelles, *l'épanouissement d'une nouvelle culture* et d'une nouvelle civilisation suscitant un *élan*, sans précédent dans l'histoire, *des vastes couches populaires vers la conquête des bienfaits de la nature*, élan étroitement lié à l'expansion des peuples marchant vers l'union d'une humanité unique, et enfin *la guerre et la révolution, ces orages purificateurs* d'une ère qui s'ouvre, nous mettent devant le fait accompli de formes nouvelles de vie, nées déjà, et déjà agissantes.

Quel est l'apport de l'art à cette époque d'épanouissement de l'histoire des hommes ? A-t-il en main les moyens indispensables à l'élaboration d'un *grand style nouveau* ? Ou suppose-t-il que l'ère nouvelle peut, aussi bien, ne pas posséder un style neuf ? Ou encore suppose-t-il que la vie nouvelle peut adopter une création qui prendrait appui sur les fondations du passé ? En dépit des exigences de l'esprit régénéré de notre temps, l'art continue à se nourrir de l'impression, de l'apparence ; il vacille à tâtons, du naturalisme au symbolisme, du romantisme au mysticisme. Les tentatives des cubistes et des futuristes en vue de tirer les arts plastiques des fondrières du passé n'ont mené à rien, sinon à de nouvelles erreurs.

Le *cubisme*, parti de la simplification des techniques plastiques, a abouti à leur analyse, et s'y est figé. L'univers des cubistes, univers qu'une anarchie logique a fait voler en éclats, ne peut nous satisfaire, nous qui avons déjà fait la révolution, nous qui construisons, nous qui créons et qui édifions. On a pu considérer avec intérêt les expériences des cubistes, mais on ne peut les suivre ; car nous sommes convaincus que ces expériences ne touchent que la surface de l'art sans atteindre ses bases, convaincus que tout cela mène à la même graphie, au même volume, au même sens décoratif de la surface que dans l'art ancien.

En son temps, on a pu saluer le *futurisme* comme l'élan exaltant précurseur

de la révolution, à cause de sa critique destructrice du passé, car rien d'autre n'aurait permis de prendre d'assaut ces barricades du « bon goût » — il y fallait de la poudre, beaucoup de poudre — mais on ne peut élaborer un système artistique à coups de phrases révolutionnaires. Il nous a suffi, sous les dehors brillants du futurisme, de découvrir son essence véritable pour nous trouver face à face avec l'éternel camelot, adroit et menteur, affublé des détroques élimées du patriotisme, du militarisme, du mépris de la femme et autres loques provinciales. Dans le domaine des fins de l'art, le futurisme n'est pas allé au-delà d'une tentative assez minutieuse cherchant à fixer sur la toile le réflexe optique, tentative qui déjà chez les impressionnistes s'était soldée par un échec. Il est clair pour tous que le simple enregistrement graphique d'une suite d'instantanés d'un mouvement *figé* ne peut recréer le mouvement lui-même. En fin de compte, l'absence totale d'un rythme linéaire fait d'un tableau futuriste quelque chose comme la circulation sanguine d'un cadavre. Le slogan grandiloquent de la *vitesse* était dans le main des futuristes l'atout majeur. Nous admettons pleinement l'éclat de ce slogan et nous comprenons qu'il ait pu renverser le provincial le plus râblé. Mais il suffit de demander au premier futuriste venu comment il se représente la vitesse pour qu'entre en scène l'arsenal complet des automobiles déchaînées, des gares tonitrueuses, des fils de fer enchevêtrés, des cliquetis, des coups frappés, du vacarme, des sonneries, des rues tourbillonnantes — est-il besoin de les convaincre que rien de tout cela n'est nécessaire à la vitesse et à ses rythmes ? Voyez le rayon du soleil : la plus silencieuse des forces silencieuses parcourt 300.000 kilomètres à la seconde. Notre ciel étoilé, quelqu'un l'entend-il ? Et pourtant, que sont nos gares en comparaison de ces gares célestes ! Que sont nos chemins de fer devant ces rapides de l'univers !

Non, tout ce bruit futuriste autour de la vitesse n'est qu'une trop évidente anecdote. Dès l'instant où le futurisme a proclamé que « l'espace et le temps sont morts d'hier », il a sombré pour nous dans les ténèbres de l'abstraction. Ni le futurisme ni le cubisme n'ont donné ce que notre temps attendait d'eux.

En dehors de ces deux tendances artistiques, notre passé récent n'a rien apporté de bien déterminé, rien qui méritât l'attention. Mais la vie n'attend pas et la marche des générations ne s'arrête pas ; et nous qui assurons la relève de ceux que l'histoire engloutit, nous qui avons en main la somme de leurs expériences, de leurs erreurs et de leurs réalisations, et avons vécu des années qui valent des siècles, *nous disons* : des nouveaux systèmes artistiques, aucun ne résistera à la poussée des exigences de la nouvelle culture en formation, tant que les *bases mêmes de l'art* ne seront pas *assises* sur le sol ferme des *véritables lois de la vie* ; tant que les artistes ne diront pas avec nous : *Tout est mensonge, seule est réelle la vie avec ses lois.* Et dans la vie, seul *celui qui agit est beau et fort et sage ; seul il est dans le vrai.* Car la vie ignore la beauté comme étalon esthétique. *La réalité est la beauté suprême.* La vie ne connaît ni le bien, ni le mal, ni l'équité comme étalons moraux.

La nécessité est la plus haute et la plus juste des morales. La vie ne connaît pas, sur le plan de la raison, de vérité abstraite comme critère de connaissance.

L'action est la vérité la plus haute et la plus sûre.

Telles sont les lois d'une vie inexorable.

Comment un art fondé sur l'abstraction, sur l'illusoire, sur la fiction, ne serait-il pas broyé par les meules de ces lois ?

Nous proclamons : *Pour nous l'espace et le temps sont nés aujourd'hui.*
L'espace et le temps : les seules formes où s'édifie la vie les seules formes donc où devrait s'édifier l'art.

Les États, les systèmes politiques et économiques meurent sous la poussée des siècles ; les idées s'effritent, mais la vie est robuste ; elle croît et ne peut être arrachée, et le temps est continu dans sa durée réelle. Qui nous montrera des formes plus efficaces ? Quel grand homme nous donnera des fondations plus solides ? Quel génie concevra pour nous légende plus enivrante que ce récit prosaïque que l'on nomme la vie ?

La réalisation de nos perceptions du monde sous les espèces de l'espace et du temps, tel est le seul but de notre création plastique.



Et nous ne mesurons pas nos œuvres au mètre de la beauté, nous ne les pesons pas aux balances de la tendresse et du sentiment. Le fil à plomb à la main, le regard précis comme une règle, l'esprit rigide comme un compas, nous construisons notre œuvre comme l'univers construit la sienne, l'ingénieur un pont, le mathématicien ses formules. Nous savons que *chaque objet a sa propre image*. Une chaise, une table, une lampe, un téléphone, un livre, une maison, un homme : autant d'univers entiers avec leurs rythmes propres, leurs orbites particulières. Voilà pourquoi, lorsque nous représentons des objets, nous arrachons les étiquettes de leurs possesseurs, tout ce qui est accidentel et local, ne leur laissant que leur essence et leur permanence, pour manifester le rythme des forces qui se cachent en eux.



Pevsner et Gabo
Copenhague 1914

1. Nous répudions dans la peinture la couleur comme élément pictural. La couleur est le visage idéalisé et optique des objets. L'impression extérieure est superficielle. La couleur est accidentelle et n'a rien de commun avec le contenu interne des corps. Nous proclamons que le ton des corps, c'est-à-dire leur substance matérielle absorbant la lumière, est leur seule réalité picturale.

2. Nous refusons à la ligne sa valeur graphique. Dans la vie réelle des corps, il n'est pas de graphie. La ligne n'est qu'une trace accidentelle que l'homme laisse sur les objets. Elle est sans lien avec la vie essentielle et la structure permanente des choses. La ligne est un élément purement graphique, illustratif, décoratif. Nous n'affirmons la ligne que comme direction des forces statiques cachées dans les objets, et de leurs rythmes.

3. Nous renions le volume en tant que forme plastique de l'espace. On ne peut pas plus mesurer l'espace en volumes qu'on ne peut mesurer un liquide en mètres. Considérez notre espace réel : qu'est-ce, sinon une profondeur continue ?

Nous proclamons la profondeur comme unique forme plastique de l'espace.

4. Nous renions, dans la sculpture, la masse en tant qu'élément sculptural. Aucun ingénieur n'ignore que les forces statiques des solides, leur résistance matérielle, ne sont pas fonction de leur masse. Exemple : le rail, le contrefort, la poutre, etc. Mais vous, sculpteurs de toute tendance et de toute nuance, vous vous cramponnez toujours au préjugé séculaire qui voit une impossibilité à affranchir le volume de la masse. Voilà : nous prenons quatre plans et nous en faisons le même volume que nous ferions avec une masse de cent kilos.

Par ce moyen, nous restituons à la sculpture la ligne en tant que direction, ce qu'un préjugé séculaire lui avait dérobé. Par ce moyen, nous affirmons en elle la profondeur, unique forme de l'espace.

5. Nous répudions l'erreur millénaire héritée de l'art égyptien qui voyait dans les rythmes statiques les seuls éléments de la création plastique.

Nous proclamons dans les arts plastiques un élément neuf: les rythmes cinétiques, formes essentielles de notre perception du temps réel.

Tels sont les cinq principes immuables de notre création et de notre technique constructiviste.

Sur les places et dans les rues, nous annonçons aux hommes d'aujourd'hui notre message; sur les places et dans les rues, nous publions notre œuvre, convaincus que l'art ne peut et ne doit demeurer le refuge des oisifs, la consolation de ceux qui sont las, la justification des paresseux. L'art est appelé à accompagner l'homme partout où s'écoule et agit sa vie infatigable: à l'établi, au bureau, au travail, au repos et dans les loisirs; les jours ouvrables et les jours de fête, à la maison et sur la route, pour que la flamme de la vie ne s'éteigne pas en l'homme.

Nous ne cherchons de justification ni dans le passé, ni dans l'avenir. Nul ne peut nous dire de quoi sera fait l'avenir, ni à quelle sauce nous le mangerons. On ne peut pas ne pas mentir au sujet de l'avenir, mais on peut mentir à volonté. Et nous déclarons que toutes les vociférations concernant l'avenir n'ont pour nous pas plus de valeur que les larmes répandues sur le passé. Une nouvelle édition de la rêverie romantique; un délire de moine sur le royaume céleste; les premiers chrétiens en costume moderne. *Celui qui aujourd'hui s'occupe de demain, ne s'occupe de rien. Et celui qui demain n'apportera rien de ce qu'il a fait aujourd'hui, celui-là, l'avenir n'en a pas besoin.*

Aujourd'hui: l'action. Les comptes, nous les ferons demain. Le passé, nous le laissons derrière nous, comme une charogne. L'avenir, nous le jetons en pâture aux chiromanciens. La journée présente, nous la gardons pour nous.

Moscou, 5 août 1920.
2^e Imprimerie d'État.

N. Gabo
Noton Pevsner

Traduit du russe par Edith Combe.

L'idée constructiviste dans l'art

Notre siècle apparaît dans l'histoire comme étant placé sous le signe des révolutions et de la désintégration. Les révolutions n'ont rien épargné de l'héritage culturel progressivement édifié par nos prédécesseurs. Elles avaient déjà commencé à la fin du siècle dernier, et se sont poursuivies au cours du nôtre à une cadence telle que toute stabilité a disparu de ce qui faisait jadis la structure matérielle ou idéale de notre vie. La guerre n'a été somme toute que la conséquence naturelle d'une désintégration dont le processus s'est déclenché il y a très longtemps, au cœur de la civilisation qui précédait la nôtre. Ce processus de désintégration, il serait naïf d'espérer l'arrêter à notre guise. Les processus historiques évoluent indépendamment de nous. Ils sont semblables aux inondations, que les coups d'aviron des rameurs voguant sur les eaux sont impuissants à endiguer. Mais quelle que soit la durée de cette évolution, quelques graves que puissent être les destructions matérielles qu'elle entraîne, nous ne pouvons qu'être optimistes quant à son issue finale : dans le royaume des idées, nous entrons maintenant dans une période de reconstruction.

Notre optimisme s'appuie sur les constatations qui ont pu être faites dans les deux domaines de notre culture où la révolution a été la plus radicale, à savoir l'art et la science. Sur le plan des sciences naturelles, l'analyse critique qui avait marqué les travaux de la fin du siècle dernier a été si poussée que les savants eux-mêmes — les principes fondamentaux sur lesquels ils avaient si longtemps édifié leurs théories étant pour la plupart ébranlés — éprouvaient parfois l'impression de piétiner. La pensée scientifique se trouva brutalement en présence de conclusions qui jusqu'alors lui paraissaient impossibles à admettre ; le terme d'« impossibilité » fut en fait rayé du vocabulaire scientifique. Nos savants furent donc amenés d'urgence à combler ce vide. Cette tâche occupe maintenant la première place dans tous les travaux scientifiques contemporains. Elle consiste à édifier une nouvelle structure-type, sur les assises de laquelle il nous sera possible de concevoir l'univers. Quelque danger qu'il y ait à établir des analogies trop poussées entre l'art et la science, nous ne pouvons délibérément ignorer ce fait : chaque fois que, dans l'histoire de la culture, le génie créateur de l'homme a été amené à prendre une décision, les formes sous lesquelles s'est manifesté ce génie ont été analogues, dans l'art comme dans la science. On a tendance à croire que ce phénomène se manifeste dans l'histoire de l'art sur un plan moins élevé que dans l'histoire de la science — ou tout au moins à un niveau accessible à une plus grande majorité. La terminologie scientifique, pour ne parler que d'elle, suffit à plonger le commun des mortels dans la crainte, l'humilité et l'admiration. Le profane se trouve séparé du monde secret de la science par un rideau d'énigmes. Ces énigmes ont à ses yeux un caractère mystérieux

et sacré que son éducation lui a toujours fait accepter comme tel. Il n'essaie même pas de s'introduire dans ce monde afin de savoir ce qui s'y passe : n'en connaissant que les réalisations techniques concrètes, il est convaincu d'avance qu'il s'agit là de quelque chose de beaucoup trop important pour lui. L'homme moyen connaît l'existence de l'électricité et de la radio, par exemple, dont il fait quotidiennement usage ; il connaît les noms de Marconi et d'Edison. Mais il n'a probablement jamais entendu parler des travaux scientifiques de Hertz, et il ignore assurément tout de la théorie de Maxwell sur les ondes électromagnétiques, aussi bien que de ses formules mathématiques.

Très différente est l'attitude de l'homme moyen vis-à-vis de l'art. Le royaume de l'art est accessible à tous. L'homme juge des choses de l'art avec la tranquille assurance d'un utilisateur et d'un propriétaire. Il ne s'interroge pas sur les processus qui ont amené l'artiste (ou le groupe d'artistes) à choisir une certaine forme d'art à l'exclusion de toute autre, et, si d'aventure il le fait, il n'abandonne jamais son droit de juger et de trancher, d'accepter ou de rejeter. Bref, il adopte une attitude que jamais il ne se fût permise à l'égard de la science. Il est persuadé que de son jugement dépendent la valeur et l'existence même de l'œuvre d'art. Il ne se doute pas que, du seul fait qu'elle est, l'œuvre d'art a déjà atteint le but dans lequel elle a été créée, et modifiée, qu'il le veuille ou non, sa conception du monde. Les processus créateurs ont dans le domaine de l'art le même caractère souverain que dans celui de la science. Un même état d'esprit anime l'activité de l'art et celle de la science, au même moment, et selon la même tendance : ce fait passe presque toujours inaperçu, et il n'est pas jusqu'à de nombreux théoriciens de l'art qui ne laissent pas de l'ignorer.

Il paraît à première vue difficile de mettre en parallèle une œuvre scientifique de Copernic, par exemple, et un tableau de Raphaël. Il est pourtant relativement simple de découvrir le lien qui les rattache l'une à l'autre. En fait, la théorie scientifique de Copernic sur le monde coïncide avec le concept artistique de Raphaël. Celui-ci n'eût jamais osé prendre pour modèle de sa *Vierge* l'image naturaliste de sa célèbre « Fornarina » s'il n'avait appartenu à une génération déjà prête à abandonner la théorie géocentrique de l'univers. Dans le concept artistique de Raphaël, plus aucune trace ne subsiste du mysticisme mythologico-religieux du siècle précédent, de même qu'aucune trace ne subsiste de ce mysticisme dans l'ouvrage de Copernic, *La Révolution des orbites célestes*. Dans les œuvres de l'un comme de l'autre, la Terre a cessé d'être le centre du cosmos, et l'Homme l'aboutissement suprême de la création, l'unique protagoniste du drame cosmique ; tous deux font partie d'un univers plus vaste, et leur existence n'apparaît plus comme le phénomène mystique et dématérialisé que se représentaient l'époque médiévale. En ce temps-là, un même esprit soufflait sur les ateliers des artistes florentins et les arcades de l'Académie napolitaine pour l'étude empirique de la nature, dirigée par Telesio. Ce lien entre la science et l'art a toujours existé dans l'histoire de la culture humaine, et nous pouvons le discerner en quelque direction de cette histoire que nous nous tournions. Ce fait explique maintenant le phénomène dans les processus spirituels de notre propre siècle, processus qui ont amené notre génération au concept de l'idée constructiviste.

L'idée constructiviste prend directement sa source dans le cubisme, encore qu'elle en soit issue par réaction plutôt que par attraction. L'école cubiste était l'aboutissement d'un processus artistique révolutionnaire, dont les impressionnistes s'étaient fait les hérauts à la fin du siècle dernier. On peut penser ce que l'on veut de la valeur de telle ou telle œuvre cubiste ; il est néanmoins incontestable que l'influence de l'idéologie cubiste sur les esprits des artistes au début de ce siècle, dans sa violence et sa témérité, n'a pas d'équivalent dans l'histoire de l'art. La révolution apportée par cette école ne saurait être comparée qu'à celle qui bouleversa, approximativement à la même époque, le monde de la physique. Nombreux sont ceux qui prétendent — à tort ou par reste — que l'idéologie cubiste est née de la vogue dont jouissait alors l'art nègre ; en réalité, le cubisme est un phénomène purement européen, et son contenu n'a rien de commun avec le démonisme des tribus primitives. L'idéologie cubiste a un caractère fortement différencié, et n'a pu se manifester qu'au sein d'une ambiance culturelle très raffinée. Pour bouleverser et reclasser les valeurs artistiques avec la violence dont a fait preuve l'école cubiste, il fallait en effet un esprit particulièrement subtil et rompu à la pratique de l'analyse. Toutes les écoles qui, au cours des siècles, ont précédé le cubisme n'ont opéré que des réformes ; le cubisme a suscité une révolution, dirigée contre les fondements mêmes de l'art. Tout ce qui auparavant était sacré et intangible aux yeux d'un artiste — à savoir l'unité formelle du monde extérieur — se trouva du jour au lendemain étalé, démembré, disséqué comme s'il s'agissait d'un simple spécimen anatomique. La frontière disparut qui séparait de l'artiste le monde extérieur et le lui faisait distinguer sous la forme d'objets ; les objets eux-mêmes se désintégraient en leurs éléments composants ; le tableau cessa d'être la représentation des formes visibles d'un objet en soi, pour devenir simplement l'analyse picturale du mécanisme intérieur de ses cellules. Ce qui servait d'intermédiaire entre le monde intérieur de l'artiste et le monde extérieur perdit son épaisseur. Entre le monde intérieur des perceptions de l'artiste et le monde extérieur des objets ne subsistait pratiquement plus aucune distance matérielle ou spirituelle. Les contours du monde extérieur — autrefois nos seuls points de repère et nos seuls guides — furent effacés ; la nécessité même de s'orienter perdit son importance au profit de l'exploration et de l'analyse. L'acte créateur des cubistes est fondamentalement différent de celui des artistes qui ont précédé cette école. Au lieu de considérer l'objet comme un monde à part et, en le traduisant à travers ses perceptions, de produire un troisième objet (c'est-à-dire le tableau, qui est le produit des deux autres), le cubiste projette en bloc le monde intérieur de ses perceptions, avec ses composantes (logique, affectivité, volonté), au sein de l'objet, traversant sa structure tout entière, forçant sa substance au point de faire éclater son enveloppe extérieure, de détruire l'objet lui-même et de le rendre en fin de compte méconnaissable. C'est pourquoi une toile cubiste ressemble aux débris épars d'un vase qui aurait explosé sous l'effet d'une pression intérieure. Les cubistes n'éprouvent aucun intérêt particulier à l'égard des formes qui différencient les objets.

Tout en considérant encore le monde extérieur comme le point de départ de leur art, les cubistes ne voyaient (et n'entendaient voir) aucune différence entre un violon, un arbre, un corps humain, etc. Tous ces objets n'étaient

pour eux qu'une seule et même matière, dotée d'une structure unique; et seule cette structure avait de l'importance à leurs yeux d'analystes. Dans une telle conception artistique du monde, les dimensions des détails sont, on le conçoit, modifiées de la façon la plus inattendue; les composantes de l'objet prennent une valeur d'entités, et les rapports qui les régissaient deviennent disproportionnés au point de détruire toutes les notions d'harmonie que les siècles nous avaient léguées. Chercher à travers une toile cubiste la conception que son auteur se fait du monde, c'est pénétrer dans un immeuble que l'on n'a jamais vu que de loin: on y éprouve une étrange sensation de dépaysement. Le même phénomène se produisit dans le domaine de la physique, lorsque la nouvelle théorie de la relativité abattit les frontières entre l'énergie et la matière, l'espace et le temps, le mystère du monde de l'atome et l'ordre miraculeux de notre galaxie.

Ceci ne signifie nullement que ces théories scientifiques aient affecté l'idéologie des cubistes; il est très probable au contraire qu'aucun d'eux n'en avait entendu parler, et, à plus forte raison, ne les avait étudiées. Il est encore plus probable que, même si ces théories avaient été portées à leur connaissance, ils n'y eussent pas compris grand-chose, et, tout compte fait, il eût été parfaitement superflu qu'ils les connussent. Le mûrissement des idées à cette époque a engendré dans les deux disciplines créatrices des résultats concordants: l'édifice de l'art et celui de la science, lentement sapés et ébranlés par un téméraire esprit d'analyse, se sont brusquement écroulés d'un seul coup dans une explosion révolutionnaire. Dans le domaine de l'art, toutefois, la destruction a été plus violente et plus totale encore que dans celui de la science.

Après le cubisme, la génération à laquelle j'appartiens ne trouva dans le monde de l'art qu'un monceau de ruines. L'analyse cubiste ne nous avait laissé aucune des vieilles traditions sur lesquelles nous eussions pu prendre un appui, si fragile fût-il. Nous avons été obligés de repartir à zéro. Nous nous trouvions placés devant ce dilemme: renchérir sur les cubistes dans le sens de la destruction, ou nous mettre en quête de bases nouvelles, de manière à édifier un art nouveau. Notre choix n'a pas été très difficile à faire. La logique de la vie et l'instinct artistique nous ont suggéré la solution à prendre.

La logique de la vie ne tolère pas les révolutions permanentes. Celles-ci sont possibles sur le papier; mais en réalité, une révolution est un moyen, un instrument, jamais un but en soi. Elle permet d'abattre les obstacles qui s'opposent à une construction nouvelle; mais détruire pour le plaisir de détruire est contre nature. Toute analyse est utile, voire nécessaire; mais lorsque cette analyse ne se soucie pas des résultats obtenus, lorsqu'elle exclut délibérément une synthèse ultérieure, alors elle va à l'encontre de son but et, au lieu d'élucider un problème, elle le rend plus obscur encore. A notre soif de connaissance s'offrent les excursions les plus hardies et les plus téméraires; mais seuls réussissent les explorateurs qui, entraînés dans de lointains territoires, n'ont pas oublié le chemin qu'ils avaient emprunté ni le but qu'ils s'étaient fixé. En art plus encore que dans n'importe quelle autre branche de la discipline créatrice, les expéditions audacieuses sont



Gabo 1960

permises. On peut se livrer aux expériences les plus étourdissantes ; mais, même en art, la logique de la vie met un terme à ces expériences dès qu'elles atteignent le stade où les objectifs expérimentaux sont sur le point de disparaître du champ de la conscience. Il y eut des moments dans l'histoire du cubisme où les artistes furent poussés à de tels points de rupture ; il suffit de se rappeler les sermons de Picabia (1914-1916) prédisant le naufrage de l'art, et les manifestes des dadaïstes, qui célébraient déjà l'enterrement de l'art à grand renfort de manifestations bruyantes. Prenant conscience du danger mortel que l'expérience cubiste avait fait courir à l'art, plusieurs cubistes eux-mêmes cherchèrent à y échapper ; mais, ne sachant dans quel sens s'orienter, ils prirent peur et en revinrent à Ingres (Picasso, 1919-1923) et aux Gobelins du XVI^e (Braque, etc.). Ce fut, non pas une issue, mais une retraite. Notre génération n'avait nul besoin de les suivre : elle avait trouvé dans l'idée constructiviste un nouveau concept du monde.

L'idée constructiviste n'est pas une idée à programme. Ce n'est ni un procédé technique, ni la manifestation de révolte d'une secte artistique ; c'est une conception générale du monde, ou, mieux encore, l'état d'esprit d'une génération, une idéologie née de la vie, intimement liée à elle et destinée à influencer son cours. Elle ne s'applique pas seulement à une discipline artistique (peinture, sculpture ou architecture) ; elle ne se limite même pas au seul domaine de l'art. Elle embrasse tous les domaines de la culture nouvelle actuellement en voie d'édification. Elle n'est pas le fruit de formules abstraites et desséchées, elle n'impose pas de lois ou de projets immuables ; elle se développe organiquement, au rythme du développement même de notre siècle. Elle est aussi neuve que ce siècle, aussi ancienne que l'instinct créateur de l'homme.

A la base de l'idée constructiviste en art se trouve une conception entièrement nouvelle de la nature de l'art et de ses fonctions dans la vie. Cette idée implique une reconstitution totale des moyens dans les divers domaines de l'art, leurs inter-relations, leurs méthodes et leurs buts. Elle embrasse les deux éléments fondamentaux sur lesquels repose l'édifice de l'art : le fond et la forme. Du point de vue constructiviste, ces deux éléments ne font qu'un. L'idée constructiviste ne sépare pas le fond de la forme ; bien au contraire, elle ne conçoit pas qu'ils puissent avoir une existence autonome. Le concept de l'idée constructiviste exclut le fait que l'on puisse recourir pour la forme et le fond à deux dénominations distinctes. Dans une œuvre d'art, ils devraient se confondre de façon vivante et agissante, progresser dans le même sens et produire le même effet. Je dis « devraient », parce que jamais auparavant en art ils n'avaient joué ce rôle, en dépit de son évidente nécessité : toujours l'un a pris le pas sur l'autre, conditionnant et pré-déterminant l'autre.

Ceci tient au fait qu', selon tous les concepts artistiques qui ont précédé le nôtre, une œuvre d'art représentait *nécessairement* l'aspect extérieur du monde. Quelque interprétation que l'artiste fournit du monde extérieur — tel qu'il est, ou tel qu'il le voyait — l'aspect extérieur demeurerait le point de départ, le centre de son message. Même lorsque l'artiste s'efforçait de concentrer uniquement son attention sur le monde intérieur de ses percep-

tions et de son affectivité, il ne pouvait représenter ce monde autrement qu'à l'aide des images du monde extérieur. Tout au plus prenait-il dans ce cas la liberté de déformer ces images de façon plus ou moins personnelle; il se contentait, autrement dit, de modifier l'échelle des rapports entre les deux mondes, toujours dans l'optique du principal système de son contenu. Mais il ne mettait pas en doute leur interdépendance; et ce fond indéstructible de l'œuvre d'art contenait en puissance les formes que l'art a suivies jusqu'à notre époque.

Cette association apparemment idéale entre la forme et le fond dans l'art ancien était en réalité fort peu équitable, et impliquait la subordination de la forme au fond. Cette subordination s'explique aisément: tous les mouvements formalistes dans l'histoire de l'art, à quelque date qu'ils se soient manifestés, n'allaient jamais jusqu'à envisager qu'une œuvre d'art pût exister indépendamment de son contenu naturaliste, ni à soupçonner qu'il pouvait y avoir un concept du monde susceptible de révéler un fond dans une forme.

Ce fut là le principal obstacle au rajeunissement de l'art; c'est là aussi que l'idée constructiviste a posé la pierre angulaire de ses fondations. Elle a révélé une loi universelle: la loi selon laquelle les éléments d'un art visuel (lignes, formes, couleurs) possèdent leurs propres forces d'expression, indépendantes de toute association avec les aspects extérieurs du monde; leur vie et leur action sont des phénomènes psychologiques autoconditionnés, enracinés dans la nature humaine; ces éléments ne sont pas choisis par convention, comme les mots ou les chiffres, pour des raisons utilitaires ou autres; ils ne constituent pas simplement des signes abstraits: ils sont immédiatement et organiquement liés aux émotions humaines. La révélation de cette loi fondamentale a ouvert à l'art un champ extrêmement vaste, en donnant aux impulsions et aux émotions humaines auparavant négligées la possibilité de s'exprimer. Jusqu'alors, ces éléments avaient été utilisés à tort et à travers: ils servaient à créer toutes sortes d'images associatives qui eussent pu être exprimées d'une tout autre manière, dans la littérature ou la poésie, par exemple.

Mais cette notion ne constituait qu'un chaînon de la chaîne idéologique du concept constructiviste; elle était liée, en effet, à la nouvelle conception de l'art dans son ensemble et de ses fonctions dans la vie. Dans l'optique constructiviste, l'art n'a d'existence et de valeur qu'en tant qu'acte créateur. Par acte créateur, le constructiviste entend toute œuvre matérielle ou spirituelle destinée à stimuler ou perfectionner la substance de la vie matérielle ou spirituelle. Au génie créateur de l'homme revient ainsi, dans l'échelle des valeurs, la place la plus éminente. A la lumière de l'idée constructiviste, l'esprit créateur de l'homme a le dernier mot dans la construction définie de l'ensemble de notre culture. Ce génie créateur n'est certes qu'une partie de la nature; mais il est le seul à fournir toute l'énergie nécessaire à la construction de son édifice spirituel et matériel. Étant un résultat de la nature, il a le droit absolu d'être considéré comme une cause ultérieure de sa croissance. Soumis à la nature, il se propose de devenir son maître; obéissant aux lois de la nature, il entend forger ses propres lois; suivant les formes de



Tête construite n° 2
1916

la nature, il les recrée à son gré. Point n'est besoin pour nous de remonter à l'origine de cette activité ; il nous suffit de constater son existence et de sentir en nous l'action de sa réalité. On ne peut concevoir la vie sans effort créateur ; et toute l'histoire de la culture humaine n'est que l'effort continu de la volonté créatrice de l'homme. Sans la présence et l'autorité du génie créateur, jamais la science ne pourrait sortir par ses propres moyens de l'état d'émerveillement et de contemplation dont elle procède, jamais elle n'aurait abouti à des résultats tangibles. Sans le désir de créer, la science, s'égarant à force de raisonner, finirait par perdre de vue la voie qu'elle s'est elle-même tracée. On ne pourrait établir de critère dans aucune discipline spirituelle sans cette volonté créatrice ; sans sa décision, impossible de se fixer un objectif, de s'engager dans une direction quelconque. Il n'est point de vérités possibles au-delà de ses vérités. La vie recèle tant de ces vérités, toutes différentes les unes des autres, et souvent antagonistes ! La science n'est pas à même de les résoudre. Un savant affirme : « La vérité est là » ; un autre : « Elle est ici » ; et un troisième : « Elle n'est ici, ni là : elle est ailleurs. » Chacun d'eux a, pour étayer ses dires, des raisons et des preuves qui lui sont propres. Mais le génie créateur n'attend pas la fin de leur discussion. Sachant ce qu'il veut, il fait son choix et décide, alors qu'ils tergiversent.

Le génie créateur sait que, partout, les vérités sont possibles. Mais il n'en a que faire : seules comptent à ses yeux celles qui correspondent à son but et se trouvent sur la route de son choix. Un génie créateur suit toujours une voie positive ; il affirme toujours, il ignore les doutes qui caractérisent l'esprit scientifique. L'art lui-même ne procède pas autrement.

Pour l'idée constructiviste, l'art n'a pas pour fonction de représenter le monde. Elle n'impose pas à l'art la fonction de la science. L'art et la science sont deux courants différents qui, bien qu'étant issus de la même source créatrice et aboutissant au même océan, ne suivent pas le même parcours. La science enseigne, l'art affirme ; la science persuade, l'art agit ; la science explore et comprend, informe et prouve. Elle n'entreprend rien avant d'être tout d'abord en accord avec les lois de la nature. La science ne peut agir autrement : car son domaine est celui de la connaissance. La connaissance est liée à ce qui *est* — et ce qui *est* est hétérogène, changeant et contradictoire. C'est pourquoi la science, pour aboutir à la vérité ultime, a un long et dur chemin à parcourir.

La force de la science réside dans l'autorité de sa raison. La force de l'art réside dans son influence immédiate sur la psychologie humaine, et dans sa puissance contagieuse. Création de l'homme, l'art recrée l'homme à son tour. Il n'a nul besoin de s'appuyer sur des arguments philosophiques, de suivre l'itinéraire de tel ou tel système philosophique. L'art, comme la vie, dicte ses systèmes à la philosophie. Il ne se soucie pas de méditer sur l'existence des êtres et des choses, ni sur les sources de cette existence : c'est là l'affaire de la connaissance. La connaissance est née du désir de connaître, l'art procède de la nécessité de communiquer et d'annoncer. La science a pour stimulus l'insuffisance de notre connaissance ; l'art a pour stimulus l'abondance de nos émotions et de nos désirs latents. La science est le véhicule des faits — elle est indifférente (ou, au mieux, tolérante) aux idées

sous-jacentes à ces faits; l'art est le véhicule des idées, et son attitude à l'égard des faits est strictement partielle. La science regarde et observe, l'art voit et prévoit. Il n'est pas un grand savant qui n'ait vécu l'instant où l'artiste, en lui, a sauvé l'homme de science. « Nous sommes poètes », a dit Pythagore; et, dans la mesure où le mathématicien est un créateur, il avait raison.

Dans l'optique de l'idée constructiviste, l'attitude purement philosophique consistant à s'interroger sur la réalité des êtres ou des choses est stérile. Plus stérile encore est le souci de diviser le réel en sur et subréel, en réalité consciente et réalité subconsciente. L'idée constructiviste ne connaît qu'une réalité. En art, tout est réel. Tout ce que l'art touche de sa baguette devient réalité; nous n'avons nul besoin d'entreprendre de longs et lointains voyages dans le subconscient pour découvrir un monde dont le domaine est dans notre voisinage immédiat: nous sentons ses pulsations dans nos poignets. De même nous n'aurons probablement jamais à nous lancer à l'assaut des espaces intersidéraux pour sentir le souffle des orbites galactiques: sans quitter les quatre murs de notre chambre, nous sentons ce souffle passer en nous.

Il n'est, il ne peut être qu'une réalité: l'existence. Pour l'idée constructiviste, ce qui importe, c'est de connaître et d'utiliser le fait que l'art a dans son propre domaine les moyens d'influencer le cours de cette existence, en enrichissant son contenu et en stimulant son énergie.

Ceci ne signifie pas que cette idée exige de l'art une construction immédiate des valeurs matérielles de la vie; il suffit que l'art suscite un état d'esprit capable de construire, de coordonner et de perfectionner — au lieu de détruire, de désintégrer et de détériorer. Les valeurs matérielles en seront l'aboutissement nécessaire. C'est pourquoi l'idée constructiviste n'attend pas de l'art qu'il assume des fonctions critiques, même si ces fonctions sont dirigées contre les aspects négatifs de la vie. A quoi bon montrer ce qui est mal, si l'on ne nous révèle pas ce qui est bien? L'idée constructiviste préfère que l'art réalise des œuvres positives qui nous guident vers le mieux. La mesure de cette perfection ne sera pas très difficile à définir lorsque nous aurons pris conscience du fait qu'elle n'est pas extérieure à nous, qu'elle est liée au contraire au désir que nous avons d'elle et à notre volonté de l'atteindre. L'infaillible génie créateur de l'homme définit cette mesure. Depuis que le monde est monde, l'homme n'a jamais eu d'autre souci que celui de perfectionner son univers.

Pour trouver les moyens d'accomplir cette tâche, l'artiste n'a nul besoin d'interroger le monde extérieur de la nature; il est capable d'exprimer ses impulsions dans le langage des formes absolues que son art possède en substance. Telle est la tâche à laquelle nous, artistes constructivistes, nous sommes attelés, que nous accomplissons, et dont nous espérons qu'elle continuera d'être menée à bien par la génération future.

Nam Gabo
Publié dans *Circle*, 1937

Biographie

1890

Naissance à Briansk (Russie) de Naum Neemia Pevsner.

1910

Termine ses études secondaires au lycée de Kursk.
Commence ses études de médecine à l'Université de Munich.

1911

Abandonne la médecine pour les sciences naturelles.

1912

Entre à l'Institut Polytechnique de Munich.
Suit les cours d'histoire de l'art du professeur Wölfflin.
Premier voyage à Paris.

1913

Voyage à pied de Munich à Florence et Venise.

1913-1914

Rejoint son frère Antoine (Pevsner) à Paris.

1914

Quitte l'Allemagne en compagnie de son frère pour Copenhague, Stockholm et Oslo, au moment de la déclaration de la guerre.

1915

(En Norvège) réalise ses premières constructions et les signe du nom de « Gabo ».

1917

Passe au mois d'avril en Russie.

1920

Première exposition (à Moscou en plein air).
Rédige le « Manifeste Réaliste ».
Premières constructions cinétiques.

1922-1923

S'installe à Berlin.
Participe à l'exposition d'art russe organisée à la Galerie Van Diemen.

1924

Expose à Paris, Galerie Percier (« Constructivistes russes: Gabo et Pevsner »).

1926

Première exposition aux U.S.A., à la Little Review Gallery, New York, avec Van Doesburg, Pevsner.
Décors et costumes pour le ballet de Diaghilev « La Chatte » (première représentation, le 30 avril 1927 à Monte-Carlo).

1930

Exposition particulière à la Kestner-Gesellschaft de Hanovre (« Gabo: Konstruktive Plastik »).

1932

S'installe à Paris.
Adhère au groupe « Abstraction-Création » - Paris.

1935

Quitte Paris pour Londres.

1936

Participe avec 14 autres artistes à l'exposition « Abstract and Concrete » (Londres, Lefevre Gallery).
Épouse à Londres Miriam Israels.
Expose avec Pevsner au « Arts Club » à Chicago.
Participe à l'exposition « Abstract Art » au Wadsworth Atheneum, Hartford, avec Pevsner, Mondrian et Domela, et à l'exposition « Cubism and Abstract Art » au Museum of Modern Art, New York.

1939

A la déclaration de guerre, quitte Londres pour Carbis Bay en Cornouailles.
Participe à la « Golden Gate Exhibition » à San Francisco.

1941

Naissance de sa fille Nina-Serafima.

1944

Commande d'une maquette par la Gowett Cars Ltd.
Membre du « Design Research Unit », Londres.

1946

Quitte l'Angleterre pour les U.S.A.

1948

Exposition « Gabo-Pevsner » au Museum of Modern Art, New York.

1949

Création d'un monument en matière plastique et fils d'acier pour le Rockefeller Center à New York.

1952

Prend la nationalité américaine.
Expose au Massachusetts Institute of Technology et au « Arts Club » de Chicago.

1953

Exposition particulière chez Pierre Matisse à New York et avec Alexander Calder à Hartford, Wadsworth Atheneum.
2^e prix au concours international pour un projet de « monument à un prisonnier politique » organisé par l'« Institute of Contemporary Arts », Londres.

1953-1954

Professeur à l'École d'Architecture de l'Université de Harvard.

1957

Sculpture monumentale pour le grand magasin « Bijenkorf » à Rotterdam.

1958
Exposition particulière au Musée Boymans-van Beuningen à Rotterdam.

1960
Prix de l'Université Brandeis, U.S.A.

1962
En juin, voyage à Moscou et Leningrad ; rend visite à sa famille, en particulier à son frère Alexis.

1965
Membre de l'Institute of the Academy of Arts and Letters.

1965-1966
Rétrospective itinérante au Stedelijk Museum, Amsterdam ; Kunsthalle, Mannheim ; Wilhelm Lehmbruck Museum,

Duisburg ; Kunsthaus, Zurich ; Moderna Museet, Stockholm ; Tate Gallery, Londres.

1967
Docteur Honoris Causa et professeur au « Royal College of Art », Londres.

1970
Commande pour une fontaine monumentale à Londres.

1970-1972
Exposition itinérante en Europe (Louisiana, Humlebaeck ; Oslo, Nasjonal galeriet ; Berlin, Nationalgalerie ; Hannover, Kunstverein ; Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture ; Paris, Musée National d'Art Moderne ; Lisbonne, Fondation Gulbenkian).



Berlin 1922. Première exposition d'art russe à la Galerie Van Diemen.

De gauche à droite :

David Sterenberg, commissaire soviétique ; Chera Marianov, correspondant de presse ; Nathan Altmann ; Naum Gabo, Docteur Lutz.

A gauche au premier plan : Torse, sculpture de Gabo, 1917.

Indications bibliographiques

Principaux textes de Gabo

Realistcheskii Manifest (Naum Gabo et Antoine Pevsner), Moscou, 5 août 1920.

Constructive Art, in: *The Listener*, Londres, n° 408, 4 novembre 1936.

The Constructive Idea in Art, in: *Circle, International Survey of Constructive Art*, (pp. 1 à 10), Londres, 1937.

Sculpture: Carving and Construction in Space, in: *Circle, International Survey of Constructive Art*, (pp. 103 à 111), Londres, 1937.

Toward a Unity of the Constructive Arts, in: *Journal of the Royal Institute of British Architects* 9 janvier 1937.

On Constructive Realisms. (Conférence prononcée à l'Université de Yale en 1948), in: *Architects Year Book*, 1952. Traduction française in: *Alvard et Gindertael « Témoignages pour l'art abstrait »*, Paris, 1952.

Russia and Constructivism. Interview de Naum Gabo par Ilya Bolotofsky et Ibram Lassaw, in: *"World of Abstract Art"*, New York, Wittenborn, 1957.

Interview de Naum Gabo in: Katharina Kuh "The Artist's Voice", New York, Hayer and Row, 1960.

On Diverses Arts (conférence dans le cadre des « Mellon Lectures » à la National Gallery de Washington, en 1959), New York, Pantheon Books, 1962 (Bollingen Series XXXV 8).

Commentaires par Gabo de ses œuvres monumentales

A new Construction for Baltimore, in: *Magazine of Art* (n° 45), New York, février 1952.

Progetti per una Scultura: Struttura destinata alla Città di Rotterdam, in: *Civiltà delle Machine* (n° 3), Rome, juin 1956.

The Unknown Political Prisoner. Tate Gallery, Londres, Lund and Humphries, 1953.

Principales études et publications consacrées en partie ou en totalité à Gabo

Ehrenbourg, Ilya. *L'art russe d'aujourd'hui*. Amour de l'art, 2 n° 11, novembre 1921.

Punin, N. *Tatlin-Protiv Kubisma*, Petrograd, Gosudarstvennoe Izdatelstvo, 1921. « L'Art de l'avenir sera fondé sur des principes de construction... des matériaux réels dans un espace réel... une synthèse d'art, de culture et de connaissances techniques. »

Karpfen, Fritz. *Gegenwartskunst : I. Russland*, 42 pages. Vienne, Literaria, 1921. L'art contemporain de la génération de Gabo.

Westheim, Paul. *Die Ausstellung der Russen*. Das Kunstblatt (Berlin), 6 n° 11, novembre 1922.

Hildebrandt, Hans. *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Potsdam, Athenaeon, 1924.

Lozowick, Louis. *Modern Russian Art*, New York, Société Anonyme, 1925.

El Lissitzky, und Arp Hans. *Die Kunstismen*, Erlenbach-Zurich, Rentsch, 1925.

Moholy-Nagy, Laszlo. *The New vision...*, New York, Wittenborn, Schultz, 1928.

Ligeti, Paul. *Der Weg aus dem Chaos*. Munich, Callwey, 1931. Abb. 287: Plastik.

Barr, Alfred H., Jr. *Cubism and Abstract Art*, passim ill., New York, Museum of Modern Art, 1936.

Bill, Max. *De la surface à l'espace*. XX^e siècle (n.s.) n° 2, janvier 1952. « La Maltrise de l'espace » (XX^e siècle, n° 1, 1939).

Bill, Max. *Über Konkrete Kunst*. Werk (Zurich), 25 n° 8, août 1938. « Auszug aus einem Brief von Gabo und Pevsner ».

Moholy-Nagy, Laszlo. *Vision in Motion*. Chicago, Theobald, 1947.

Read, Herbert. *Art New*, éd. rev., Londres, Faber & Faber, 1948. « Introduction à la théorie de la peinture et de la sculpture modernes. »

Osion, Ruth and Chain, Abraham. *Naum Gabo-Antoine Pevsner*. Introduction by Herbert Read, 83 pages, New York, Museum of Modern Art, 1948.

Soby, James. *Constructivist brotherhood*. *Art News* (N.Y.), 47, mars 1948. Exposition Gabo-Pevsner au Musée d'Art Moderne. Pour d'autres comptes rendus de la même exposition cf. *Architectural Forum* (N.Y.) 88, mars 1948; *Art Digest* (N.Y.) 22, 1^{er} mars 1948.

Bill, Max. *Die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit*. *Werk* (Zürich), 36, n° 3, mars 1949.

Seuphor, Michel. *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*. Paris, Maeght, 1949.

Read, Herbert. *The Philosophy of Modern Art*. Collected essays, Londres, Faber & Faber, 1952.

Alvard, Julien et Gindertael, R.V. *Témoignages pour l'art abstrait*. Paris, Art d'Aujourd'hui, 1952.

B., P.R. (Banham). *Two works by Naum Gabo*. *Architectural Review* (Londres), 117, mars 1955. Pour le Musée de Baltimore et le Building Esso de New York.

B., P.R. (Banham). *Gabo in Rotterdam*. *Architectural Review* (Londres), mai 1956.

Read, Herbert et Martin, Leslie. (Introductions.) *Gabo*. Lund Humphris, Londres, 1957. (Réédition française - Griffon, Neuchâtel, 1961).

Seuphor, Michel. *La Sculpture de ce siècle*. Neuchâtel, Griffon, 1960.

Kuh, Katharine. *The Artist's Voice*. Hayer and Row, New York, 1960.

Dictionnaire de la sculpture moderne. Hazan, Paris, 1960.

Selz, Jean. *Découverte de la sculpture moderne*. *Guilde du Livre et les Fauconniers*, Lausanne, 1963.

Pevsner, Alexei. *A biographical Sketch of my brothers: Naum Gabo and Antoine Pevsner*. Augustin et Schoonman, Amsterdam, 1964.

Read, Herbert. *A concise History of Modern Sculpture*. Thames and Hudson, Londres, 1964.

Rickey, George. *Constructivism. Origins and Evolution*. G. Braziller, New York, 1^{re} édition, 1967.

Popper, Frank. *Naissance de l'art cinétique*. Gauthier-Villars, 1967.

Gray, Camilia. *L'Avant-garde russe dans l'art moderne - 1863-1922*. La Cité des Arts, Lausanne, 1968.

Burnham, Jack. *Beyond Modern sculpture*. G. Braziller, New York, 1969.

Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne. Hazan, Paris, 1970.

Louisiana Revy n° 2, nov. 1970. Textes de Gabo. Le Manifeste de 1920. L'idée constructiviste, art et science. Articles de Gerspensen, Hulten, Olson et Chanin et Cornford. Humlebaeck, 1971.

Édité à Paris en 1971
par la Réunion des Musées Nationaux
Maquette : Atelier Frutiger et Pfäffli
Impression : Imprimerie Hofer